

УДК 821.161.1-1.09«188/189»

DOI 10.37724/RSU.2020.67.2.010

С. В. Сапожков

## Поэзия 1880–1890-х годов под «перекрестным огнем» народнической и символистской критики \*

В статье предпринята попытка сопоставить критерии, которые господствовали в оценках поэзии двух последних десятилетий XIX века в критике народнического направления и раннесимволистской критике 1890-х годов, и на основе оценки этих заведомо амбивалентных суждений определить суть «переходной» модальности поэзии 1880–1890-х годов, осуществлявшей в это кризисное время движение от классики к модернизму. Материалом сопоставления послужили критические выступления С. Я. Надсона и П. Ф. Якубовича, с одной стороны, и В. Я. Брюсова — с другой. Автор статьи показывает, как одни и те же особенности содержания и стиля поэтов конца XIX века получали диаметрально противоположное истолкование представителями этих течений критики, наполняя различным смыслом оппозицию «классика — модернизм». На основе этих суждений автор статьи намечает критерии «переходности» метода и стиля поэзии 1880–1890-х годов.

*С. Я. Надсон; П. Ф. Якубович; В. Я. Брюсов; поэзия 1880–1890-х годов; пресистема; проблема переходности*

### Введение

Проблема «переходности» поэзии 1880–1890-х годов не раз уже становилась предметом внимания историков отечественной литературы. Ее анализу посвящены исследования Г. А. Бялого, Е. В. Ермиловой, Е. З. Тарланова, Е. Е. Завьяловой, Л. П. Щенниковой, Ю. Е. Павельевой, Е. А. Горбатовой и др. Существуют работы, в которых исследователи на основе анализа литературного материала различных направлений и эпох пытаются обобщить и сформулировать в теоретическом плане само понятие «пресистемы». Так, Вл. А. Луков, анализируя явление «преромантизм» во французской литературе рубежа XVIII–XIX веков, к особенностям переходного периода относит следующие признаки: 1) экспериментирование, вследствие чего возникают новые культурные явления; 2) открытость границ художественных систем; 3) возникновение пред- и постсистем; 3) их неопределенность и фрагментарность [Луков, 2006, с. 13–14]. При этом художественные принципы пресистемы будут реализовываться в форме тенденций, среди которых выделяются ретроспективные (наследие прошлого), перспективные (новое, которое получит свое развитие в будущем), пульсирующие (то нарастающие, то на время затухающие явления). Во многом совпадает с ним в определении признаков «пресистемы» З. Г. Минц. На основе анализа творчества участников киевского кружка «Новые романтики» (1883–1884) исследовательница приходит к выводу, что таковыми признаками являются: 1) неоднородность «пресистемы» в сравнении с последующей системой; 2) наличие в ней обособленных подсистем; 3) невозможность осознания «пресистемой» себя как творческого единства; 4) отсутствие в ней метатекстов — манифестов, критических или художественных автометаописаний, которые это единство утверждали бы [Минц, 1988, с. 145].

Когда мы говорим о «пресистеме» применительно к поэзии 1880–1890-х годов, то нужно иметь в виду, что она вряд ли может быть подведена под общепринятые в отечественном литературоведении категории «направления», «течения» и «школы». Скорее всего, ее нужно рассматривать как *художественное явление*, которому в истории русской лирики была отведена особая миссия — заполнить тот культурный вакуум, который остро чувствовался всеми участниками литературного движения в период смены классического стиля стилем новым, совмещающим в себе элементы «декадентской» и модернистской поэтики.

\* Сапожков С. В. Поэзия 1880–1890-х годов под «перекрестным огнем» народнической и символистской критики // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2020. № 2 (67). С. 91–103. <https://doi.org/10.37724/RSU.2020.67.2.010>

© Сапожков С. В., 2020

Основное содержание этого переходного периода составляет творчество поэтов, чья деятельность непосредственно предшествовала наступлению эры символизма (К. К. Случевский, К. М. Фофанов, А. Н. Апухтин, А. А. Голенищев-Кутузов, С. А. Андреевский, Вл. С. Соловьев, М. А. Лохвицкая). К этому поэтическому поколению принадлежат авторы, чье творчество затем перешагнет за рамки переходного времени. Это Д. С. Мережковский и Н. М. Минский — будущие идеологи и ведущие литературные деятели русского символизма на начальной его стадии. Отдельная и острая, совершенно пока не разработанная проблема — творчество поэтов так называемого второго «эшелона», органично входящих в данный переходный этап (С. Г. Фруг, Д. П. Шестаков, Ф. А. Червинский, К. Р., П. С. Соловьева, К. Н. Льдов, П. Д. Бутурлин и др.). Вопрос о переходном характере их эстетики и поэтики еще ждет своего исследователя.

**Актуальность** настоящего исследования обусловливается как обостренным за последние годы вниманием литературоведов к данному периоду отечественной поэзии, так и к самой проблеме переходности. Несмотря на то что «пресистемы», как утверждают З. Минц и Вл. Луков, не обладают оторефлексируемым сознанием своего творческого единства, тем не менее критическая рефлексия неизменно присутствует в литературном процессе переходной эпохи, как и любой другой. Можно сказать, что критика 1880–1890-х годов явилась продолжением поэзии предсимволизма, только в другой форме, другими средствами, и потому обладала способностью непосредственного (не со стороны) обоснования поэтических закономерностей переходного времени. Этот диалог поэзии и критики и будет находиться в центре нашего внимания, а анализ литературной критики, на наш взгляд, может дать исследователям дополнительные признаки «переходности», особенно если посмотреть на одни и те же поэтические явления глазами критиков, представляющих эстетическое сознание как «прошлого», так и «будущего» этапа русской литературы. В данном случае нас будет интересовать критика «народнического» и «модернистского» направлений. Из всего обилия имен, представляющих эти направления в литературном процессе 1880–1890-х годов, для более точечного и предметного анализа критериев оценки «переходности» мы выбираем критическое творчество, с одной стороны, С. Я. Надсона и П. Ф. Якубовича, а с другой — «раннего» В. Я. Брюсова.

**Цель** исследования — прояснить природу переходности содержания и формы поэзии 1880–1890-х годов на основе критической рефлексии представителей «народнического» и «модернистского» течений критики и через столкновение различных критериев, которыми руководствовалась эта критика в оценке поэтических явлений, во-первых, выявить переходную зону признаков, делающих эту поэзию причастной одновременно к традициям классики и тенденциям зарождающегося модернизма, и, во-вторых, очертить границы собственной территории художественных смыслов, которыми обладает эта поэзия как самоценное явление эпохи.

**Новизна** работы заключается в систематизации и анализе фактов критики, выявляющих диалектическую сложность и неоднозначность эстетических критериев в оценке содержания и стиля поэзии рубежа XIX–XX веков.

### Основная часть

Несомненный интерес вызывает работа С. Надсона «Заметки по теории поэзии». Найденная в архиве, без указания года написания, рукопись статьи была напечатана в сборнике его критических очерков [Надсон, 1887].

Надсон начинает «Заметки» с обзора общей картины поэтической жизни 1880-х годов. И чтобы быть правильно понятым, считает необходимым предварительно дать ответ на два вопроса: 1) по каким критериям оценивать художественное достоинство стихов? и 2) каковы же законы поэзии?

В качестве главного Надсон называет «закон естественности»: поэзия «должна выражать и будить в человеке свойственные его натуре чувства» [Надсон, 1887, с. 193]. Если это происходит, то читателю все равно, написано это стихотворение или поэма «по правилам или с их нарушением». Но если не будет естественности лирического переживания, то в этом случае никакие ссылки на «правила» не спасут текст от неизбежного забвения. Закон естественный в искусстве важнее закона произвольного. Надо, утверждает критик, «чтобы закон вытекал из функции произведения, не наоборот: функция из закона» [Там же, с. 194].

В этих рассуждениях молодого поэта много наивного. Он явно повторяет то, что устарело в литературной критике, воскрешает споры, восходящие еще к периоду борьбы «классиков» с «романтиками». Однако не стоит спешить с выводами. На самом деле Надсон пародирует шаблоны современной ему критики. Остроумно и зло поэт высмеивает их в фельетоне «Поэты и критика», вошедшем в тот же сборник литературных очерков. Надсон реконструирует общие композиционные места критической статьи 1880-х годов. Первое: «Время наше бедно поэтическими талантами». Второе: «Поэтому мы должны радоваться уже и стихам такого-то». (Если рецензия

отрицательная, то пункт второй несколько видоизменяется: «Такой-то вполне оправдывает это мнение».) Третье: «Теперь, когда поэтическая речь достигла значительной степени выработки, — гладко писать стихи может любой образованный человек, что и делает такой-то. Его поэзия не блещет новизной, но, по крайней мере, она приятно звучит, отвечает вкусам любого, кто знает толк в изящной словесности». В случае отрицательного отзыва третий пункт звучит в такой редакции: «Теперь, когда поэтическая речь достигла значительной степени выработки, — гладко написать стихотворение еще не большая заслуга. Такой-то вполне оправдывает эту характеристику» [Надсон, 1887, с. 202–203].

Таким образом, критика, утверждает Надсон, запуталась в плену собственных догм. Бедность современной поэзии поэт объясняет бедностью современной критики: она не умеет увидеть, достойно оценить и поддержать истинный талант, не может отделить подделку от настоящей поэзии. Бездарного версификатора Василия Немировича-Данченко хвалят, а Алексея Толстого и Аполлона Майкова затаптывают в грязь за «негражданственность». Между тем, с точки зрения Надсона, стихи не делятся на гражданственные и негражданственные. Нет таких стихов. Есть хорошие или плохие, или, по Надсону, стихи естественные, органически выражающие правду внутреннего мира, и стихи искусственные, в которых форма (образы, язык, жанр) является чем-то внешним по отношению к чувству.

Надсон отходит от общепринятого в народнической критике деления поэзии на «тенденциозную» и «чистое искусство». И то и другое — поэзия, если воздействует *на чувство*. В этой связи Надсон затрагивает очень актуальную проблему прозаизации стиха в поэзии 1880-х. Для него, как и для большинства критиков-народников, такой стих не обладает художественностью. «Естественная поэзия», считает Надсон, — это прежде всего эмоциональная поэзия, «ударяющая» в чувство. Естественность несовместима с прозаизацией. Стих не должен смыкаться с прозой — Надсон строго стоит на страже этого принципа. Этим объясняются многие его оценки современной поэзии. Он высоко оценивал «Сашу» и «Рыцаря на час» Н. А. Некрасова, потому что их стиль полон еще традиционных поэтизмов, а вот строчки Василия Курочкина

Да и прожить иногда затруднительно  
Литературным трудом —

вызывают у него резко отрицательную реакцию. Это проза! (В скобках заметим, что у Некрасова подобных стихов предостаточно, в том числе в «Саше» и «Рыцаре на час»; вероятно, Надсону не хватило духа критиковать культового «народнического» поэта). Пусть и «гражданственная», но проза, сказанная стихами, в которой стихи есть чисто внешнее оформление обыденной мысли. Так же оценивает он и строчки Н. Добролюбова:

Сто сорок семь рублей и двадцать три копейки —  
Вот месячный оклад Семена Кузьмича,

в которых хотя и выражена самая демократичная позиция автора, но ведь то же самое можно сказать и прозой.

Аналогичным образом оценивает Надсон и поэтов «чистого искусства». Он ценит А. Н. Майкова, Я. П. Полонского, А. А. Фета, которых называет русскими «поэтами-парнасцами», но при этом камня на камне не оставляет от стихов К. К. Случевского, особенно от его цикла «Из дневника одностороннего человека», опубликованного в 1883 году в третьей книге «Стихотворений». Поэтическое словоупотребление Случевского вызывает у Надсона искреннее недоумение, близкое к разочарованию.

Слово «односторонний» Надсон, следуя поэтической фразеологии того времени, трактует как «тенденциозный», то есть полагает, что Случевский хотел в этом цикле воспроизвести формы и стиль гражданской лирики. Но в «дневнике одностороннего человека» нет собственно гражданских стихов. Эти стихи «односторонни», но как-то совсем по-другому, чем стихи Некрасова или самого Надсона. В то же время это и не стиль русских «поэтов-парнасцев», Майкова и Полонского. Рецензия Надсона выражает его растерянность перед новым, непонятным ему поэтическим явлением. Случевский прозаизирует стих, но как-то по-другому, чем гражданские поэты и поэты чистого искусства. У тех прозаические вставки воспринимаются как элементарный *сбой* в движении стиха. У В. С. Курочкина или А. А. Голенищева-Кутузова стих сам по себе есть *норма* их поэтического мышления, а переключение стиха на прозаический ритм и лексику есть *отклонение* от нормы, что режет слух Надсона. Но у Случевского прозаическая интонация, прозаическая лексика заявляют о

себе открыто. Это не отклонения, это сама *норма* лирического стиля поэта. А вот если вдруг сквозь частокол бюрократизмов и канцеляризов высветятся тут и там отдельные островки поэтической интонации и лексики — вот они-то и будут выглядеть у Случевского *отклонениями* от нормы. Таким образом, Случевский как бы перевернул привычное в глазах Надсона соотношение в лирике между естественным и искусственным, стихом и прозой. «Односторонний человек» Случевского, по горькой иронии судьбы, не знает другой поэзии, кроме того, что пошло-прозаично и искусственно в современном обществе. Вот почему так откровенно «мечты» сравниваются им с «чиновницами в лентах и звездах», а убеждения — с некими «мозолями мысли» («след долгих натруживаний»), и, напротив, всякие потуги «одностороннего человека» заговорить красиво, эмоционально, поэтично выглядят как проза, то есть как риторичная, фальшивая речь.

С. Я. Надсон, преодолев «писаревщину» и возвратившись к «пушкинскому» пониманию поэзии («Цель поэзии — поэзия»), думал, что он совершил невероятную смелость. Так же примерно думали и все другие критики, сбросившие в начале 1880-х иго утилитарной эстетики. Однако пример с поэзией Случевского лишней раз доказывает, что даже возврат к пушкинским критериям естественности, незаданности лирического переживания для оценки многих явлений поэзии 1880-х годов уже является недостаточным. Казалось бы, такая недогматическая, раскрепощенная пушкинская эстетика не подходит для оценки уровня художественности стихов «безвременья».

Очень хорошо это заметно из разбора Надсоном поэмы Случевского «Элоа». Больше всего достается от критика Сатане. С каким-то возвышенным злорадством выписывает Надсон некоторые сентенции Сатаны: «я злобой добр», «отстой добра», «зло, как тьма трясины, что пускает кверху листву широкую могучих плаунов», и особенно поразившее его умозаключение этого «гения высокого зла»:

Мысль наконец-то пробилась на земле  
И глянул (!) человек! То связка развязалась  
Сраченья двух миров в живом общенье жил!

Критик явно шокирован: «Как ни привыкли мы встречать подобные перлы у г. Случевского, но этого “общенья жил” мы не ожидали! Что перед этой фразой знаменитая песня “Рано утром вечерком, в полночь на рассвете”!»! Надсон абсолютно глух к философско-мистической проблематике самой поэмы. Ему и в голову не приходит связать особенности ее стиля с особенностями содержания. Надсон ищет характерные приметы романтического жанра — не находит их — и делает вывод, что это *не поэма*. Сатану он явно проецирует на лермонтовского Демона — и сравнение оказывается не в пользу Случевского. В «Элоа» он не видит между сценами никакой связи, в сценах никакого смысла» [Надсон, 1887, с. 223], тогда как у Лермонтова такой смысл был, как была и связь. Поэму Случевского он измеряет жанрово-стилевыми стереотипами прошлого, весьма далекого, — и, естественно, обнаруживает отход Случевского от этих стереотипов. И это, по Надсону, плохо.

Гораздо более проникновенен в оценке поэзии 1880–1890-х годов оказался другой представитель народнической критики — П. Ф. Якубович (псевдоним Л. Мельшин), автор «Очерков русской поэзии» (1904). Талантливый поэт, одаренный переводчик, едва ли не первый познакомивший русского читателя с «Цветами зла» Ш. Бодлера, Якубович обнаруживает, несомненно, большую чуткость к поэтическому слову, чем юный его предшественник Надсон. Вот, например, характеристика сборника «Стихотворений» Поликлены Соловьевой (*Allegro*) 1899 года издания: «Какой-то своеобразный, нежно-грустный, женственно-грациозный колорит лежит на этих всегда кратких, донельзя сжатых стихотворениях, мотивы которых — бегло мелькающие в молодой душе и неясные ей самой настроения, смутные воспоминания о чем-то прекрасном и печальном, светлые сны, как звезды пронизывающие на мгновение туманную даль жизни — мысли, похожие на чувства, и чувства, похожие на мысли, облаченные в изящный поэтический образ» [Якубович, 1904, с. 346].

Якубович в оценке современной поэзии исходит из тех же критериев, что и Надсон. Мы видим у него тот же отказ противопоставлять другу другу поэзию «тенденциозную» и «чистое искусство» по принципу «хорошее — плохое», ту же попытку опереться при оценке художественности стиля на критерий естественности, непреднамеренности чувства. Однако Якубович ясно дает нам понять, как трактовали этот критерий народники. И тут выясняется, что естественность дозволена стихам до известных пределов. Есть порог этой непреднамеренности лирического переживания, перейдя за который она превращается в вычурность и манерность. Но, впрочем, предоставим слово самому Якубовичу: «Мы не требуем от современного поэта обязательного наличия мотивов гражданской скорби. Требуем только одного. Пусть на переднем

плане стоит в ваших стихах живое человеческое чувство, пусть мы будем видеть в вас брата или сестру, живущих не в каком-то неземном мире воздушных эльфов, а бок о бок с нами, с нашими радостями, тревогами и страданиями. Из стихов же г-жи Allegro, за редкими исключениями, совсем, к сожалению, не видно, что они изданы накануне XX века, в одном из просвещенных (как-никак) государств Европы...» [Якубович, 1904, с. 346].

Итак, естественность чувства, по Якубовичу, — это прежде всего его современность, узнаваемость, иными словами — объективность, причем она вовсе не предполагает обязательной социальной детерминированности, не апеллирует к психологии той или иной общественной группы, не требует выражения каких-либо определенных гражданских настроений. Знаменательна с этой точки зрения оценка поэзии Надсона. Чем объясняется его небывалый успех у молодежи 1880-х? Не тем ли, что сумел в своих стихах отразить болезненную надломленность гражданской воли поколения «безвременья», с его рефлексией, мучительной раздвоенностью и т. д.? Да, конечно. Но и не только и даже не столько этим. Главное в том, что «Надсон был не только певцом своего поколения, но и *певцом юности вообще* (курсив мой. — С. С.), чистоты и свежести юного чувства, красоты девственных порываний к идеалу» [Якубович, 1904, с. 276]. «Тревога юных сил», «боль за идеал и слезы о свободе» и т. п. — все эти мотивы поэзии Надсона присущи молодым людям как таковым, которые только вступили на свое гражданское поприще, мечтают о славе, об общественном признании своих поступков, болезненно переживают свои неудачи, ошибки и т. д. Таким образом, естественность чувства в лирике — это способность героя отвечать неким родовым, понятным всем общечеловеческим идеалам, коренным устремлениям человеческого духа. А раз так, то чувство и в лирике при всей его индивидуальной психологической или общественной усложненности должно в основе своей быть традиционно, то есть типично и целостно выражено. Проблема здесь именно в степени индивидуализации переживания. Всякая попытка углубиться в свое «я», найти сугубо личностные оттенки и нюансы внутреннего мира, сделать его замкнутым и самоценным в своей значимости — все это, по Якубовичу, приводит к тому, что такая поэзия будет понятна только самому автору, демонстративно противопоставит его духовный мир духовному миру современников, акцентировав в нем не сходство, а принципиальное отличие от других людей вообще, его единственность, уникальность и неповторимость.

Показателен пример с оценкой Якубовичем творчества И. Бунина. Критик разбирает первые два его поэтических сборника «Под открытым небом» (1898) и «Листопад» (1901). В сборнике 1898 года среди преобладающего количества точных, образных эпитетов он отмечает и редкие примеры «вычурных», с его точки зрения, метафор вроде *«теплый запах талых крыш»*. Такой образ представляется ему слишком субъективным, надуманным. «Запах» не может быть «теплым» или «холодным», да и «теплота» плохо согласуется со снегом, пускай и тающим. Можно подумать, что в лице Якубовича воскресли страхи и комплексы критики давно прошедших дней, протестовавшей с позиций жесткого рационализма против словоупотребления того же В. А. Жуковского, с его знаменитой строчкой из элегии «Вечер»: «Как слит с прохладой растений фимиам...». Впрочем, рационализм у Якубовича явно на втором плане. На первом — неприятие самого факта подобного рода поэтических окказионализмов, в появлении которых он видит следствие неискоренимого у современных авторов желания «выделиться», громко заявить о своей поэтической самобытности. В «Листопаде» критик с тревогой замечает нарастание этой неприемлемой для него тенденции словоупотребления. Строки:

Старых предков я наследье чую,  
Зверем в поле осенью ночую,  
На заре добычу жду... —

вызывают любопытную отповедь Якубовича: «В сущности, это тот же “теплый запах талых крыш”, с тем лишь различием, что оригинальных, тонких штрихов г. Бунину захотелось теперь искать не в мертвой природе, а в живой душе человека. Но этот путь, как известно, довольно скользкий: начинается дело с поисков особенно тонких ощущений, а кончается — равнодушием или даже презрением к горестям и радостям простых смертных...» [Якубович, 1904, с. 253]. Следовательно, и «теплый запах талых крыш», и «старых предков я наследье чую», и многое подобное этому в поэзии Бунина — все эти образы для Якубовича уже не просто показатель субъективного психологизма стиля, но и показатель воинствующего индивидуализма. Подмена критерия эстетического критерием социологическим налицо, что и есть существо метода народнической критики. Победное шествие по поэтическому Олимпу такой «индивидуалистической» поэзии

вызывает у критика внутренний протест и острую ностальгию по уходящей в историю классической поре русской поэзии XIX века, последним представителем которой он считает Надсона. С его безвременной смертью начинается полоса так называемой «новой поэзии», которой Якубович в книге посвящает отдельный раздел «Современные миниатюры», содержащий 18 очерков. Любопытно констатировать, кого из поэтов 1890-х — начала 1900-х годов Якубович включает в круг «новой поэзии». Это — Н. М. Минский, С. А. Андреевский, С. Г. Фруг, К. Льдов, К. М. Фофанов, А. А. Коринфский, О. Н. Чюмина, А. Д. Облеухов, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, В. Г. Тан, Вл. С. Соловьев, П. С. Соловьева, А. Ф. Федоров, И. А. Бунин, М. А. Лохвицкая, Т. Л. Щепкина-Куперник и Г. Галина. Всех их объединяет субъективность поэтического видения мира, все они в большей или меньшей степени являются представителями периода «упадка» в русской поэзии: «Неискренность, оторванность от жизни, беспринципность и самовлюбленность наших стихотворцев последних пятнадцати лет сделали то, что критика и литературные круги стали глубоко равнодушны к самой поэзии» [Якубович, 1904, с. 266]. Причем перед фактом этих общих черт мировоззрения поэтов-«миниатюристов» все сколько-нибудь заметные отличия между ними для Якубовича теряют какое-либо значение. Он не видит принципиальной разницы между «вычурностью» и «манерностью» А. Коринфского и К. Бальмонта, Т. Щепкиной-Куперник и М. Лохвицкой, К. Фофанова и В. Брюсова. И не важно, что Коринфский — это, действительно, поэт-графоман, а Фофанов — талантливый поэт с трагическим мировоззрением. Не важно. Важен сам *принцип*. В поэзии, ушедшей в себя, как моллюск в свою раковину, грань между художественностью и манерностью стиля становится неизбежно очень зыбкой. Фофанов, по Якубовичу, глава всей «новой поэзии», родоначальник отечественных декадентов, у которого есть несколько десятков «превосходных стихов». Но — принцип, принцип! Все эти «сказки задумчиво-чудные», строчки типа «В его лице загар пустынь, // Его хитон — белей простынь» — те особенности его стиля, которые у Фофанова еще только формируются, стали нормой стиля для его подражателя — Коринфского, к примеру такие:

Веру сердца не теряючи,  
За любовь, любя, страдаючи,  
Полюбив — не разлюбляючи,  
Знойным пламенем сгораючи,  
Как ты жил, так и живи...

Неслучайно А. А. Коринфский, готовя книгу о современной поэзии, «озаглавливает именем Фофанова отдел молодых наших поэтов, включая туда же г. Минского с г. Мережковским» [Якубович, 1904, с. 308]. Аналогично стиль Бальмонта и Брюсова критик также считает продолжением «вычурной» манеры Льдова и Коринфского, правда продолжением улучшенным, более, так сказать, художественным, но, по сути, выражением той же тенденции к самолюбованию.

А как относилась к поэзии 1880–1890-х годов символистская критика, попавшая в лице представителей своих поэтических школ под град критики народнической? Чтобы наметить «силовые линии», по которым происходит размежевание «народников» и «символистов» в понимании основных закономерностей развития поэзии рубежа веков, стоит обратиться к такому интересному и недостаточно еще, на наш взгляд, оцененному памятнику критической прозы раннего символизма, как письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову.

Поводом к переписке послужило издание Перцовым в 1895 году альманаха «Молодая поэзия», в котором было представлено творчество поэтов 1880–1890-х годов, составивших, по мнению Перцова, «фофановскую школу» русской поэзии. В оценке этой «школы» сильнее всего проявляются расхождения Брюсова с демократической критикой. Если Якубович и Надсон объединяли Случевского, Фофанова, Лохвицкую, Коринфского, Льдова, Мережковского и других «восьмидесятников» с Бальмонтом и Брюсовым по общему признаку «упадка», «вырождения» классического стиля, то Брюсов резко и решительно разводит свое творчество и стихи Бальмонта с «молодой поэзией». «Упадок» и «вырождение — это не мы, это — *они*, поэты «надсоновской школы». Символизм же — это не «упадок», это искусство радостное, исполненное пафоса обновления и возрождения. Символисты — это те, «для кого засияло солнце», для кого открылась истина «новой красоты» [Письма, 1927, с. 9].

Что же это за «новая красота»? Брюсов трактует ее в чисто эстетском, субъективно-психологическом ключе. При этом выясняется, что в сами понятия «психологическая лирика» или «лирика тонких ощущений» Якубович и Брюсов вкладывают разный смысл.

Так, Перцов пытается прокомментировать брюсовское понимание символизма и дает ему такие определения: «произведение с косвенным смыслом», «поэзия тонких ощущений». И тут же

получает резкую отповедь Брюсова: «Многие символические стихотворения изображают самое общее, простейшее чувство. Наконец... о, ересь! Невероятная ересь... есть поэтические произведения, которые не изображают никакого “ощущения”, не дают *настроения*, например, стихотворения А. Добролюбова, С. Маллармэ, Т. Готье» [Письма, 1927, с. 47]. Далее парадоксальность понимания символизма Брюсовым еще более заостряется. Оказывается, что сущность символизма отнюдь не в символах самих по себе. Например, ангелы смерти в «Ганнеле» Г. Гауптмана — это, конечно, символы, но ни сами символы, ни их количество не делают данную пьесу произведением собственно символической школы. В чем же тогда ищет Брюсов «новую красоту»? В письме П. П. Перцову он пишет: «Я ищу разгадки прежде всего в форме, в гармонии образов или, вернее, в гармонии тех впечатлений, которые вызывают образы, в примирении тех идей, которые проясняются под их влиянием. Слова утрачивают свой обычный смысл, фигуры теряют свое конкретное значение — остается средство овладеть элементами души, давать им сладострастно-сладкие сочетания, что мы и называем эстетическим наслаждением» [Там же, с. 48]. В чем, например, он видит коренное отличие между стилем Бальмонта-«символиста» и «тонкими ощущениями» поэзии П. Д. Бутурлина: «Бутурлин — поэт целого; Бальмонт же всегда и прежде всего *поэт отдельных строк*. Вы не признаете этой поэзии, а она нарождается, смелая и победная. Читайте Тальяда, Вьелэ, Гриффена, Ст. Мэрриля, Монтескиу — это молодежь и это она!» [Там же, с. 35]. «Как странно, — восклицает Брюсов, — и как дивно звучат чужие слова, особенно под рифмой! Неужели вы не знаете наслаждения стихами как стихами, — вне их содержания, — одними звуками, одними образами, одними рифмами —

Дремлет столица, как самка мертвого страуса.

Уже одно ожидание рифмы к слову «страуса» навеивает мистический трепет. Я ничего не говорю — есть иное в поэзии, есть другая поэзия. Но и та, и другая, обе прекрасны» [Письма, 1927, с. 36].

Итак, поэтическое слово должно отражать не образы объективного мира, а впечатления от этих образов, не причину, а следствие. Следовательно, стиль стихотворения, конечно, отражает реальность, но отражает ее как бы уже вторично, не в образах, а впечатлениях от образов. Сами образы остаются как бы за скобками сюжета стихотворения, а в сюжет попадают лишь впечатления, «примиренные» между собой, то есть данные не хаотично, а художественно организованные в систему. Итак, символизм — это стиль, организованный по принципу «вторичного» художественного отражения реальности. В несимволическом стихотворении образы, вызывающие даже самые «тонкие ощущения», составляют текст, а сами же эти «тонкие ощущения» — подтекст. Когда Бунин пишет «теплый запах талых крыш», то, конечно, перед нами образ, отражающий нюансы, оттенки настроений данной картины: конец зимы, витающий в воздухе запах талого снега, капель с крыш, состояние томной усталости, тихой радости и «размягченности», охватывающие человека от самого вида дышащей теплыми испарениями, покрытой талым снегом земли... Возможно, что у другого читателя, да и у самого Бунина к этим «тонким ощущениям» могли прибавиться и еще какие-то свои, сугубо индивидуальные. И все это и есть — «теплый запах талых крыш». Но в том-то и дело, что названные здесь «ощущения» в текст не попадают, они как бы в свернутом виде содержатся в самом этом образе. Он на них только «намекает», как это и должно происходить при активизации суггестивных свойств поэтического стиля. Они становятся возможны благодаря необычному сочетанию в образе противоположных смыслов: «снег» и вдруг — «теплый запах!» Для Бунина уже одного иррационального сочетания образов достаточно, чтобы активизировать в читателе соответствующие ассоциации, как бы продолжающие жить в читателе уже за рамками прозвучавшего текста.

Для Брюсова этого уже недостаточно. Ему важно напрямую отразить эти «тонкие ощущения», *минуя саму стадию объективного образа*. У Брюсова была бы и «размягченность», и томность, и смешение «теплого» и «холодного», и многое другое, но самого образа «теплого запаха талых крыш» не было бы. В текст попали бы не образы материального мира, воспринятые субъективно и пропущенные сквозь сито сложных ассоциаций, а сами эти ассоциации.

Ярчайший пример — скандально знаменитое стихотворение «Творчество», опубликованное в сборнике “Chefs d’oeuvre” в 1895 году. Брюсов решил предложить читателю своего рода «поэтический ребус», «стихотворение-шифр». Прочитав «Творчество», мы недоумеваем. Что это за «эмалевая стена», на которой появляются загадочные «фиолетовые руки» и «тень несозданных созданий»? И как это можно на стене «чертить звуки»? И разве могут на ночном небосклоне

одновременно появиться две луны: одна «лазорева», а другая — в виде месяца?! Вопросы без труда можно множить.

Между тем это «стихотворение-ребус» сконструировано довольно рационально. Его загадочность нарочито провокационна, поскольку построена на фигуре умолчания, намеренного пропуска автором ряда логических звеньев. Ясность вносят воспоминания поэта Владислава Ходасевича, побывавшего в доме на Цветном бульваре в Москве, где жил в 1890-е годы юный Валерий Брюсов, и увидевшего обстановку, которая навеяла поэту фантастический мир «Творчества». Оказывается, «эмалевая стена» — это блестящая кафельная печь, в которой отражаются, обретая таинственный вид, различные комнатные предметы и природные явления за окном. Так, большие листья латаний (комнатное растение рода пальм), качаясь, кажутся на кафеле «лопастями», человеческие руки окрашиваются в фантастический цвет, переплет оконных рам проступает в виде «прозрачных киосков», а встающий за окнами месяц принимает лазоревый отблеск луны (вот почему одновременно возникают две луны: одна за окном, а другая — в комнате, отраженная на кафеле печки). То есть перед нами — *мир отражений*, навевающий поэту ряд поэтических фантазий и кажущийся таинственным именно по причине сознательного сокрытия главного источника этой сказочной фантазмагии — предметной обстановки совершенно реальной комнаты. Получается, что второй, нереальный мир уже изначально как бы заключен в мире реальном и поэту-символисту остается лишь увидеть обычные вещи и предметы в необычном ракурсе и освещении и вызвать к жизни «тени несозданных созданий». Постепенный процесс преобразования вещного мира, начиная с момента, когда реальные предметы сначала предстают еще «теньями несозданных созданий», а затем сквозь них, как в театре китайских теней, начинают проступать зримые очертания символических образов-видений, «тайны созданных созданий», — и есть тот самый *процесс* творчества, который запечатлен в сюжете стихотворения. В финале поэт как бы получает власть над преображенным миром, когда «тени созданных созданий» сами «с лаской ластанся» к нему [Магомедова, 2004, с. 141], причем эффект вызывания и опознавания этих «теней», помимо чисто зрительной, фантазмагорической стороны, имеет еще и важную для поэта сторону звуковую, мелодическую. Новый, радужный мир видений не только поражает глаз невиданным цветовым и графическим орнаментом, но еще и *звучит* в тишине, делая ее «звонко-звучной». Так рождается ощущение новой целостности мира, преображенного фантазией поэта: в нем оказываются нерасторжимо спаяны слово, графика, цвет и звук. Так достигается синтез искусств, в котором многие символисты усматривали суть творчества. Следует только заметить, что этот синтез имеет в своей основе чистую игру воображения. Вызванный из материального небытия ирреальный мир не имел для Брюсова онтологической значимости, а всецело являлся продуктом поэтического творчества.

Другой, абсолютно похожий пример — стихотворение «Летучая мышь» («Весь город в серебряном блеске...»). Его текст Брюсов привел в письме в Перцову от 13 декабря 1895 года. В этом же письме с неподражаемым комизмом Брюсов описал обсуждение этого провокационного текста на квартире у В. М. Фриче [Письма, 1927, с. 54–56]. И чего только в этом стихотворении нет?! Здесь и «седой подоконник», и «серебряный профиль», мелькающий сквозь причудливое кружево теней, и «Летучая мышь», прикипая к «занавеске», и странный диалог неба и Мыши, и «шум веретён», и т. д. и т. п. Все это — точная и довольно рациональная передача впечатлений от картины петербургской лунной ночи, хотя последовательного описания лунного пейзажа в тексте нет, как нет и конкретной фигуры девушки, которую поэт наблюдает в соседнем окне сквозь кружево занавесок, как нет и описания материала, из которого сделан этот самый подоконник, вызвавший такие до отчаяния смешные споры между Фриче и Бальмонтом.

Отсюда стиль символистов одновременно и сложнее, и проще стиля Бунина. У Бунина мы угадываем впечатления, а у Брюсова — образ, их вызвавший. Но в передаче впечатлений Брюсов поэтому достигает гораздо большей отчетливости, выпуклости и рациональности, чем «несимволист» Бунин! У Бунина образ значительно многозначнее, потому что лишь *намекает* на ряд ассоциаций, стоящих за ним. Смысловая, символическая перспектива образа у Бунина гораздо шире, так как Бунин лишь отсылает читателя к бесконечному ряду ассоциаций, «тонких ощущений», но не называет их. Брюсов же ничего не оставляет читателю додумывать, домысливать за поэта. Он, в известном смысле, не доверяет читательской фантазии, намеренно не берет читателя в свои соавторы. Все ощущения он досказывает сам, тем самым максимально исчерпывает смысл пережитой картины:

Так образы изменчивых фантазий,



Бегущие, как в небе облака,  
Окаменев, живут потом века  
В отточенной и завершенной фразе.

Итак, если что-то и способно даровать поэту бессмертие, то это прекрасная форма и мастерство, полученные в дар от своих великих предшественников и передающиеся по наследству будущим поэтическим поколениям. Недаром процитированный отрывок взят из стихотворения «Сонет к форме» (1895) и апеллирует к самой изысканной и одновременно самой строгой строфической организации стиха, подчиненной четким правилам еще со времен Петрарки и Данте, — сонету.

Стиль раннего символизма Брюсова (да и в значительной степени — Бальмонта) гораздо более рационален, чем стиль поэтов 1880–1890-х годов, того же Фофанова, Бунина, П. Соловьевой. В этом смысле и должен был понят протест Брюсова против восприятия символизма как «лирики тонких ощущений». Субъективизм здесь дан в своей непосредственной, так сказать, предметной форме. Иррациональные состояния своей души Брюсов-символист дает точно, ясно, просто и конкретно. Именно это и называется «естественной субъективностью». Ранее мы отметили, что Брюсов «шифрует» за этими ощущениями вызвавший их образ материального мира. Сейчас можно уточнить этот тезис. Собственно, «шифра» никакого нет, поскольку этот образ мало сам по себе интересует Брюсова. Восприятие стихотворения как «загадки» — это намеренное направление читателя по ложному следу, его намеренное запутывание, поскольку «разгадка» мыслится автором совершенно в другой плоскости восприятия. В непосредственной. «А ларчик просто *открывался!*» Смысловое ударение здесь падает не на наречие «просто», а на финальный глагол. Ибо ларчик-то, оказывается, и *не был заперт*, а мастер, подозревая в нем сложный замок, получается, обманывал сам себя. Ломился в открытую дверь. Так же, как и читатель брюсовского стихотворения, подозревающий в нем некий скрытый «подтекст», не понимал, что этот самый «подтекст» у него перед глазами и ничего искать не надо. Поэтому вряд ли стоит говорить о наличии здесь некоего символистского «двоемирия». Мир у Брюсова-символиста один, но только отраженный в тексте намеренным пропуском ряда логических звеньев и потому-то и воспринимающийся как «тайна».

А теперь вновь предоставим слово Якубовичу. Вот его характеристика стилевой манеры Брюсова: «Не то — наивный младенец, не то — остроумный шутник, сознательно доводящий до крайностей вычурности символизма, чтобы лучше их высмеять» [Якубович, 1904, с. 333]. Для Якубовича субъективизм Брюсова есть доведенный до абсурда принцип суггестивной лирики П. Соловьевой и И. Бунина. Якубович принципиально не видит между ними никакой качественной разницы. И то и другое — упадок, и то и другое — причуды болезненных фантазий, оторванных от реальных чувств реального человека рубежа XIX–XX веков. И то и другое — «кривлянье», «певчие бессмыслицы» и т. п. Для Брюсова же «субъективный» стиль его творчества — это качественно иная модель соотношения искусства с действительностью, в которой само искусство — это и есть для символиста подлинная действительность. Разумеется, поэты «переходного времени», к которым принадлежит и Бунин 1880–1890-х годов, с такой категоричностью этот тезис не отстаивали, а главное, не воплощали в стиле собственного творчества.

### Заключение

Таким образом, демократическая критика воспринимает поэзию 1880–1890-х годов как однородную по своему художественному стилю, не видит в ней борьбы разных поэтических систем. От Фофанова и Бунина для нее — прямая дорога к Брюсову и Бальмонту. То есть народники пытаются подчеркнуть преемственность между поэзией символизма и поэзией «восьмидесятников» — преемственность по линии упадка классической, пушкинской нормы художественности. Между тем сам Брюсов принципиально не признает этой преемственности, противопоставляя символизм поэзии «восьмидесятников» как верный выход из того тупика, куда завел поэзию конца XIX века пушкинский художественный «натурализм». «Психологической лирике» Апухтина и Бунина, в которой иррационализм не приводил к замутнению объективной, материальной основы образа, Брюсов противопоставил подлинно психологическую лирику, в которой «тонкие ощущения» окончательно отрываются от своего жизненного первообраза и начинают жить самостоятельной жизнью, приобретая качество «вторичной» реальности.

Таким образом, и народники, и символисты понимали поэзию 1880–1890-х как кризис «пушкинской школы» отечественной лирики. Если первые критиковали эту поэзию за отход от «заветов» «пушкинской школы», то вторые — за чересчур механическую приверженность им. Критики-народники усматривали этот кризис в забвении пушкинских норм естественности,

целостности, то есть правдивости переживания. Поэты-восьмидесятники слишком оригинальничают, передают не чувство, а «извивы» чувства, в результате оно мелькает, дробится, сбивается на прозу. Критики-символисты не видели у своих предшественников никаких «извивов» и «тонкостей». По сравнению с «тонкими ощущениями» поэзии того же Брюсова все «извивы» того же Фофанова или Бунина кажутся им детской игрушкой. Однако симптоматично, что оба течения русской критики рубежа веков отвергали саму возможность эволюционного, плавного преобразования классической традиции, путь совершенствования ее *изнутри*. Поэзии 1880–1890-х молчаливо было дозволено доживать свой век и тихо, бесплодно угаснуть под шум развевающихся знамен и державную поступь грядущей поэзии символизма.

Впрочем, самим поэтам-«восьмидесятикам» было что ответить на это милостивое «дозволение». Но это — тема отдельной статьи.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брюсов В. Я. Стихотворения и поэмы / вступ. ст. и сост. Д. Е. Максимова, подгот. текста и прим. М. И. Дикман. — Л. : Советский писатель, 1961. — 909 с. — («Библиотека поэта», большая серия)
2. Бялый Г. А. Вступительная статья // Поэты 1880–1890-х годов / под общ. ред. Г. А. Бялого. — Л. : Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1972. — С. 5–64.
3. Горбатова Е. А. Специфика циклических форм в лирике русских поэтов 1880–1890-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. — М., 2016. — 245 с.
4. Ермилова Е. В. Поэзия на рубеже двух веков // Смена литературных стилей : сб. ст. / отв. ред. В. В. Кожин. — М. : Наука, 1974. — С. 58–121.
5. Завьялова Е. Е. Жанровые модификации в русской лирике 1880–1890-х годов : моногр. — Астрахань : ИД «Астраханский университет», 2006. — 352 с.
6. Луков Вл. А. Предромантизм. — М. : Наука, 2006. — 683 с.
7. Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения : учеб. пособие. — М. : Академия, 2004. — 187 с.
8. Мельшин Л. (П. Ф. Якубович). Очерки русской поэзии. — СПб. : Изд. журн. «Русское богатство», 1904. — 406 с.
9. Минц З. Г. «Новые романтики» (к проблеме русского пресимволизма) // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения / отв. ред. М. О. Чудакова. — Рига : Зинатне, 1988 — С. 144–158.
10. Надсон С. Я. Литературные очерки (1883–1886). — СПб. : Тип. И. Н. Скороходова, 1887. — 239 с.
11. Павельева Ю. Е. Образ лирической героини поэзии М. А. Лохвицкой : поэтика на стыке классики и модернизма : моногр. — М. : Моск. гуманитар. ин-т им Е. Р. Дашковой, 2014. — 234 с.
12. Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894–1896 гг. : (К истории раннего символизма) / П. П. Перцов. — М. : [Государственная академия художественных наук], 1927. — 81 с.
13. Тарланов Е. З. Между золотым и серебряным веком. — Петрозаводск : Петрозавод. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2001. — 395 с.
14. Щенникова Л. П. Русский поэтический неоромантизм, 1880–1890-х годов: эстетика, мифология, феноменология : моногр. — СПб. : Серебряный век, 2010. — 480 с.

#### Сведения об авторе

**Сапожков Сергей Вениаминович** — доктор филологических наук, профессор Института филологии Московского педагогического государственного университета.

Сфера научных интересов: малоизученные явления «переходности» в поэзии 1880–1890-х годов.

Контактная информация: электронный адрес: [servensap@yandex.ru](mailto:servensap@yandex.ru)

**S. V. Sapozhkov**

#### Poetry of the 1880s–1890s through the Prism of the Narodnik and Symbolist Criticism \*

\* Sapozhkov S. V. Poetry of the 1880s–1890s through the Prism of the Narodnik and Symbolist Criticism. *Vestnik Rjazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S. A. Esenina* [The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin]. 2020, no. 2 (67), pp. 91–103. (In Russian). <https://doi.org/10.37724/RSU.2020.67.2.010>

The article attempts to juxtapose the criteria which prevailed in critical assessments of poetry of the two final decades of the 19<sup>th</sup> century in the Narodnik criticism and the Symbolist criticism of the 1890s and, relying in these assessments, to define the principle of the transitional modality of poetry of the 1880s–1890s, which signified a transition from classics to modernism. The article analyzes V. Ya. Bryusov's critical works and critical works written by S. Ya. Nadson and P. F. Yakubovich. The author of the article shows that the representatives of classical criticism and modernist criticism treated 19<sup>th</sup>-century poets' literary style from different perspectives. Relying on these conclusions, the author of the article suggests some criteria for assessing the transitional method and style of poetry of the 1880s–1890s.

*S. Ya. Nadson; P. F. Yakubovich; V. Ya. Bryusov; poetry of the 1880s–1890s; presystem; transitivity*

## REFERENCES

1. Brjusov V. Ja. *Stihotvorenija i pojemy* [Verses and Poems]. (Comp.) Maksimov D. E. Leningrad, Soviet Writer Publ., 1961, 909 p. (In Russian).
2. Bjalj G. A. An Introductory Article. *Pojety 1880–1890-h godov* [Poets of the 1880s–1890s]. (Ed.) Bjalj G. A. Leningrad, Soviet Writer Publ., 1972, pp. 5–64. (In Russian).
3. Gorbatova E. A. *Specifika ciklicheskih form v lirike russkih poetov 1880–1890-h godov* [The Peculiarities of Lyric Cycles Written by Russian Poets of the 1880s–1890s]. Moscow, 2016, 245 p. (In Russian).
4. Ermilova E. V. Poetry at the Turn of the Century. *Smena literaturnyh stilej* [Changing Literary Styles]. (Ed.) Kozhinov V. V. Moscow, Science Publ., 1974, pp. 58–121. (In Russian)
5. Zav'jalova E. E. *Zhanrovye modifikacii v russoj lirike 1880–1890-h godov* [Genre Modifications in Russian Lyric Poetry of the 1880s–1890s]. Astrakhan, Astrakhan University Publ., 2006, 352 p. (In Russian).
6. Lukov Vl. A. *Predromantizm* [Pre-Romanticism]. Moscow, Science Publ., 2006, 683 p. (In Russian).
7. Magomedova D. M. *Filologičeskij analiz liričeskogo stihotvorenija* [Philological Analysis of a Lyric Poem]. Moscow, Academy Publ., 2004, 187 p. (In Russian).
8. Mel'shin L. (P. F. Jakubovich). *Očerki russoj poezii* [Essays on Russian Poetry]. St. Petersburg, Russian Treasure Publ., 1904, 406 p. (In Russian).
9. Minc Z. G. "New Romanticists" (to the Issue of Russian Pre-Symbolism). *Tynjanovskij sbornik. Tret'i Tynjanovskie čtenija* [Tynyanov's Collection. Tynyanov's Third Readings]. (Ed.) Chudakov M. O. Riga, Zinatne Publ., 1988, pp. 144–158. (In Russian).
10. Nadson S. Ja. *Literaturnye očerki (1883–1886)* [Literary Essays (1883–1886)]. St. Petersburg, I. N. Skorohodov's Topography Publ., 1887, 239 p. (In Russian).
11. Pavel'eva Ju. E. *Obraz liričeskoj geroini poezii M. A. Lohvickoj: poetika na styke klassiki i modernizma* [The Image of a Lyrical Character in M. A. Lokhvitskaya's Poetry: Poetics in between Classics and Modernism]. Moscow, Moscow State Institute named for E. P. Dashkova Publ., 2014, 234 p. (In Russian).
12. *Pis'ma V. Ja. Brjusova k P. P. Percovu. 1894–1896 gody (k istorii rannego simvolizma)*. V. Ya. Bryusov's Letters to P. P. Pertsov. 1894–1896: to the History of Early Symbolism]. Moscow, State Academy of Arts Publ., 1927, 81 p. (In Russian).
13. Tarlanov E. Z. *Mezhdz zolotyj i serebrjanyj vekom* [Between the Golden and Silver Ages]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State Institute named for M. V. Lomonosov Publ., 2001, 395 p. (In Russian).
14. Shhennikova L. P. *Russkij poetičeskij neoromantizm 1880–1890-h godov: jestetika, mifologija, fenomenologija* [Russian Poetic Neo-Romanticism, 1880–1890: Aesthetics, Mythology, Phenomenology]. St. Petersburg, Silver Age Publ., 2010, 480 p. (In Russian).

*Information about the authors*

**Sapozhkov Sergey Veniaminovich** — Doctor of Philology, Professor at the Institute of Philology of Moscow State Pedagogical University.

Research interests: the understudied phenomenon of transition in poetry of the 1880s–1890s.

Contact information: e-mail: [servensap@yandex.ru](mailto:servensap@yandex.ru)

*Поступила в редакцию 05.04.2020*

*Received 05.04.2020*